

MATERIALI PER LUDOVICO¹

Clara Celati

PREMESSA

Il romanzo cavalleresco? Ancora? Non se ne è parlato abbastanza? E soprattutto non lo hanno fatto persone molto più autorevoli di me?

È vero: del romanzo cavalleresco hanno trattato molti autorevoli studiosi nei loro scritti durante gli ultimi due secoli.

Potrebbe quindi sembrare atto superbo da parte mia aggiungere un'altra voce al concerto di quelle che hanno all'unisono indicato nel romanzo cavalleresco il «genere» per eccellenza della letteratura italiana del Cinquecento e l'esempio di eccellenza nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto.

Il romanzo cavalleresco non è un genere «italiano», come il melodramma del Settecento o la lirica di Verdi, ma tra tutte le varie espressioni letterarie rinascimentali e non solo esso si connota come tipico della nostra tradizione, in quanto capace di sintetizzare attorno a uno o più nuclei narrativi – è il caso del *Furioso* – una serie di motivi caratteristici della cultura curtense che, ci piaccia o no, fu cultura dominante nel Cinquecento e dintorni, proprio mentre il feudalesimo era al tramonto, soppiantato dalle signorie prima, dallo stato assoluto poi.

Per fare un parallelo pittorico efficace, basti pensare agli affreschi di Schifanoia. In questo celebre ciclo di affreschi – ora riscoperto dal grande pubblico grazie alla qualificazione di Ferrara come «città d'arte» – artisti noti e meno noti che lavorarono sotto l'abile direzione di Ercole de Robertis e Cosmè Tura raffigurano i dodici mesi dell'anno.

Ognuno di essi viene dipinto col proprio segno zodiacale, le caratteristiche climatiche e lavorative ad esso analogiche, donne e uomini che filano, coltivano campi, si incontrano, trascorrono il tempo in conviti, balli e feste. Sono le opere e i giorni di una corte cinquecentesca: lo testimoniano gli abiti sontuosi, i copricapi, i gioielli con cui i personaggi vengono ritratti, seppure filtrati attraverso il rigore tipico della corte estense e dell'ambiente ferrarese.

Trascorrono le stagioni e trascorre il tempo: questo raccontano gli alberi privi di foglie dei mesi invernali, i ruscelli che ghiacciano, i campi mietuti, i paesaggi

¹ Questo articolo è la rielaborazione della mia tesina di perfezionamento DILM (DIDATTICA DELLE LINGUE MODERNE) discussa presso l'Università di Bologna nell'ottobre 2000.

padani con i lunghi filari di pioppi avvolti nella brina invernale, quando tutto sembra quieto e rarefatto.

Il tema dei mesi è molto comune nelle arti figurative: compare, ad esempio, nelle sculture delle cattedrali di Modena e della stessa Ferrara, negli affreschi della Torre dell'Aquila a Trento, ma la novità di Schifanoia consiste nella libertà compositiva con cui esso viene affrontato, nella vitalità che si esprime attraverso l'uso del colore e, infine, nella scelta dei temi da ritrarre. Essi ci ricordano che «chi vuol esser lieto sia, del doman non v'è certezza», risolvono la paura del tempo che passa inesorabilmente in una sapiente ed equilibrata ricerca della bellezza in cui si mescolano gusto italiano e suggestioni nordiche.

Siamo ormai lontani dall'autunno del Medio Evo e il Rinascimento attraverso la bellezza celebra se stesso.

La bellezza è un principio che informa il mondo di sé, e viene ricercata come valore, mentre tutto il resto è multiforme entropia del caso; il mondo non si può spiegare né tanto meno rappresentare attraverso un principio razionale, perché esso è *kaos* non *logos*.

Non si può dimenticare la diffusione del neoplatonismo nelle corti italiane durante la seconda metà del Quattrocento. Tale filosofia, riletta in chiave cristiana, ripropone la bellezza come ideale da perseguire, a cui non rinunciare (per cui ciò che è bello, è buono e giusto). È la bellezza che, in qualche modo, garantisce l'immortalità.

La celebrazione della cortesia, delle gesta di antichi paladini e cavalieri proprio a Ferrara trova il suo epicentro. *Cortesia* contrapposta a *villania*, *gentilezza* contrapposta a *volgarità*: questi sono i valori dell'epoca che l'*Orlando furioso*, si propone di cantare. Il resto, Carlo Magno, Orlando, la guerra, gli scontri tra soldati, non sono che lo sfondo, sul quale – come è stato scritto tante volte – Ariosto bonariamente sorride, donando un'anima anche agli infedeli (Agramante, Angelica ecc.)

Se c'è un epicentro nel *Furioso* – cosa di cui occorre dubitare – è rappresentato da Angelica, la bellissima figlia del re del Catai. Essa non è l'unica donna dominante del poema. Ve ne sono altre che incarnano valori diversi, ma nessuna di esse può competere con lei, che, in quanto personificazione della bellezza, è seduttrice, erotica, esotica e salvifica (guarisce Medoro).

Non c'è un solo punto del poema in cui Ariosto la compiangia, neppure quando è in fuga, sola, senza guida e inseguita in mezzo ai boschi, perché lei è quella che lui segue. Che poi essa sia la trasposizione di Alessandra, la donna che egli amò nella seconda parte della vita, è particolare biografico dubitabile non rilevante ai fini del suo ruolo nelle vicende raccontate. Alle quali volentieri torniamo.

LE NOBILI GESTA DEI «CAVALLIERI ANTIQUI»

La *Chanson de Roland* fu scritta circa tre secoli dopo Roncisvalle, intorno al 1100, al tempo della Prima crociata, che diventa anche il riferimento storico più pertinente per inquadrare l'epopea delle *Chansons de gestes*. Di Rolando o Orlando, italianizzazione di Rotholandus o Roland, la tradizione francese null'altro racconta, se non l'ultima battaglia e la morte. Rolando viene dipinto così:

Il conte Rolando giaceva sotto il pino,
Verso la Spagna ha rivolto il viso.
Di molte cose il sovvenir l'assale,
Di tante terre, quante il valoroso conquistò,
della dolce Francia, degli uomini di sua schiatta,
Di Carlo Magno, il suo signore che lo allevò;
Non può tenersi che non ne pianga e sospiri.
Ma se medesimo non volle dimenticare:
Ripete il *mea culpa*, prega da Dio misericordia:
«Verace padre, che mai non mentisti,
San Lazzaro da morte risuscitasti
E Daniele dai leoni scampasti,
Scampa l'anima mia da ogni periglio
Per i peccati che in vita mia commisi!».
Il guanto destro a Dio per essi offrì:
San Gabriele di sua mano l'ha preso.
Sopra il braccio ha reclinato il capo:
Giunte le mani è arrivato alla fine.
Dio gli inviò il suo angelo cherubino
E San Michele del Mare del Periglio;
Insieme ad essi san Gabriele vi scese:
L'anima del conte portano in Paradiso.²

Tutti i suoi pensieri in punto di morte sono diretti a Carlo Magno e alla sua spada, Durindarda. Egli è atterrito dall'idea che possa cadere in mano nemica; Dio è clemente e manda l'arcangelo Gabriele per trarla in salvo, insieme all'anima del conte, che, come atto estremo di fedeltà all'esercito e all'imperatore, l'ha conficcata nella roccia. Non vi è, negli ultimi attimi di vita di Rolando un solo pensiero per la sua fidanzata Alda, la quale del resto, non vede altra soluzione che porre fine ai suoi giorni in questo modo:

² Da *La morte di Rolando La Chanson de Roland*; trad. di A. Roncaglia, citato da Armellini/Colombo 1987.

L'imperatore è tornato di Spagna
E viene ad Aix, sua miglior sede in Francia;
Monta al palazzo, è entrato nella sala.
Ecco farglisi incontro Alda, bella e mirabile donna.
Così disse al re: «Dov'è Rolando, il condottiero
Che giurò di prendermi a sua compagna?»
Carlo ne ha dolore e pena.
Piange gli occhi, si tormenta la barba bianca:
«Sorella, cara amica, d'uomo morto mi domandi.
Io te ne darò assai vantaggioso cambio:
Cioè Lodovico; non so di meglio in Francia:
è mio figlio, erediterà il mio reame».
Alda risponde: «Questo discorso non mi tocca.
Non piaccia a Dio, né ai suoi santi, né ai suoi angeli
Morto Rolando, ch'io viva rimanga!»
Perde il colore, cade ai piedi di Carlo Magno,
Subito è morta. Dio abbia misericordia dell'anima.
I baroni francesi ne fan lamento e pianto.³

I ROMANZI D'AMORE O ROMANZI CORTESI

Contemporaneamente ai romanzi in lingua d'oïl una vasta produzione narrativa di soggetto amoroso si andava affermando nel Nord della Francia: sono i romanzi d'amore o romanzi cortesi, detti così perché hanno come tema privilegiato amore e come ambiente di circolazione la corte. Varie sono le ipotesi sulle sue origini, vicine e lontane; tra di esse le ultime sono collocabili quasi certamente nel Nord Europa.

Stando a quanto sostiene Lewis,⁴ la nascita del ciclo è situabile in Linguadoca nel secolo XI. Il modello è quello dell'amante-cavaliere servo della dama. Sue caratteristiche principali sarebbero: cortesia, umiltà, adulterio, religion d'amore.

Secondo le parole di Andrea Cappellano, questi sono gli effetti dell'amore:

... che quelli ch'è diritto amante non può essere avaro e quelli ch'è aspro e no adorno e quelli che ch'è di vil gente, s'è fa'l ben costumato; e superbi fa gli umili e l'amoroso con molti servigi fae con umilitade ad altrui.⁵

³ *Ivi; ibid.*

⁴ C. Lewis: *L'allegoria d'amore*. Trad. di G. Stefancich. Torino. Einaudi 1977, citato in Guglielmino/Grosser 1996: 615-616.

⁵ Andrea Cappellano: *De Amore*, I, III, IV, VIII; trad. it. a cura di Graziano Ruffini, 1980 cit. Guglielmino/Grosser 1996:483

Questa è *cortesia*.

Guido Guinizzelli tradurrà alla fine del Duecento tale concetto nell'immagine poetica del *cor gentile*. Cor gentile hanno coloro che possono scambiarsi amore: uomo e donna condividono lo stesso codice. *Umiltà* è insieme di rispetto, ubbidienza, sottomissione dell'amante: trova il suo naturale sbocco nella *religion d'amore* sorta di devozione assoluta del cavaliere nei confronti della dama. Varie ragioni spiegano il sorgere di tale motivo letterario nell'Alto Medio Evo.

Da un lato esso si configura come una sorta di amore feudalizzato, che trasferisce in campo amoroso il rapporto tra signore e vassallo, riconoscendo, tra l'altro, alla donna, che in assenza del marito, governa il castello, un ruolo civilizzatore nei confronti dei costumi maschili; dall'altro è collegabile al *Frauendienst* delle lingue germaniche e alla devozione mariana presente in diverse aree europee, in particolare quelle recentemente cristianizzate.

Implica una dipendenza assoluta dell'amante dall'amata e un rapporto totalizzante, che raramente si trova nel matrimonio. L'amor cortese trova infatti una sua collocazione ideale nell'adulterio.

Due sono le ragioni che secondo Lewis spiegano il binomio amore-adulterio al posto dell'amore-matrimonio: la prima è che si tratta di un'usanza feudale e la seconda consiste nella considerazione dell'amore carnale come peccaminoso.⁶ Nell'antichità l'amore essenzialmente era stato vissuto e raccontato secondo alcune classificazioni ben distinte tra loro: come atto procreativo – a questo serviva un matrimonio – oppure erotico-ricreativo (commedie di Plauto o Terenzio), ancora passione e sofferenza (*topos* letterario di Teseo e Arianna, abbandono di Didone nel IV libro dell'Eneide).

Infine era stato rappresentato come amicizia, corrispondenza tra due persone con analogie intellettuali e similarità con o senza implicazioni erotiche. Aristotele dice che nei casi migliori, il matrimonio può di lontano assomigliare ad un'amicizia virile, e ciò la dice lunga sulla sua considerazione delle donne (sic!).

Tutti questi tipi d'amore – sostiene Lewis – vedono comunque la donna in un rapporto di subordinazione rispetto all'uomo e corrispondono ad una sola gamma di variazioni sentimentali; l'amor cortese li mescola e li trasforma in devozione assoluta dell'amante nei confronti dell'amata, capovolgendone la

⁶ Vi sono addirittura testi medievali dove il rapporto sessuale non riproduttivo vissuto all'interno del matrimonio è peccato «quasi» come in una relazione clandestina o incestuosa.

direzione, per cui il cavaliere si rivolge alla dama con l'appellativo di *midons* ('mio signore').

È la rivoluzione dell'amor cortese, rispetto alla quale quella «rinascimentale è appena un'increspatura nel mare letterario». ⁷ È una rivoluzione al femminile: in una società maschile che si auto – rappresenta attraverso la piramide di *laboratores* – coloro che lavorano – *bellatores* – coloro che combattono – e *oratores* – coloro che pregano⁸ – nei castelli le donne sono spesso le sole a leggere. Molti uomini sono, tra l'altro, analfabeti, se dobbiamo credere che lo stesso Carlo Magno non sapesse scrivere e non è un caso che Boccaccio, ponendosi come epigono della tradizione cortese, in pieno Trecento dedichi proprio alle donne il Decamerone.

Inoltre le donne sono protagoniste dei romanzi cortesi e protettrici dei loro autori; Ginevra e Isotta sono figure indimenticabili dell'immaginario collettivo europeo.

Alienor d'Aquitania,⁹ e la figlia Maria¹⁰ inaugurano nell'Alto Medio Evo un mecenatismo tutto al femminile che troverà pari eco solo nel Rinascimento italiano, dove personaggi come Isabella Gonzaga¹¹ o Lucrezia Borgia svolgono nelle corti il ruolo non secondario di donne di pubbliche relazioni, ideatrici di conviti, giostre, balli e naturalmente muse ispiratrici dei poeti.

Molte delle opinioni espresse da vari specialisti circa l'«amor cortese» sono da considerare operazioni di riporto molto suggestive, poiché, a parte le inevitabili cadute nel peccato (Paolo e Francesca, Ugo e Parisina, ecc.) caratteristica distintiva non è la consumazione dell'adulterio, ma l'idealizzazione e la fantasia che sopravvivono fino al don Chisciotte.

LA DIFFUSIONE DELL'EPOPEA DI ORLANDO IN ITALIA E LA CONTAMINAZIONE DI ORLANDO

In Italia, l'epopea di Rolando ha fortuna. Se i suoi luoghi di nascita sono, secondo la leggenda, Imola o Sutri – racconta Italo Calvino¹² – ben presto la sua fama si diffonde in tutta la penisola.

⁷ C. Lewis, *ivi; ibid.*

⁸ Adalberone da Laon: *Carmen ad Robertum regem*, testo latino trad. da M. L. Picascia, Guglielmino/Grosser 1996: 244.

⁹ Sposa in prime nozze Luigi di Francia e in seconde Enrico d'Angiò.

¹⁰ Sposa Enrico I di Champagne, ed è la protettrice di Chretien de Troyes.

¹¹ Destinataria, tra l'altro, dell'edizione definitiva del *Furioso*.

¹² Calvino 1970: *Presentazione IX*.

I cantari raccontano le vicende dei paladini come concentrato di tutti i tempi e di tutte le guerre. Si scrivono brevi romanzi in prosa in francese e in toscano; la circolazione avviene sia in volgare che in lingua d'oïl ad opera di autori italiani che assumono il francese come lingua d'arte.

Basti pensare all'*Entrée d'Espagne*, dove, scrive Daniela Delcorno Branca.

comincia (...) decisamente quella modificazione del personaggio Orlando destinata a imporsi a tutti i testi italiani seguenti; il puro guerriero, martire della fede, si apre a elementi cavallereschi e cortesi, mentre le avventure in Oriente fra giganti, incantesimi e principesse saracene innamorate (...) diventeranno un paradigma, una tappa obbligatoria per tutti gli eroi carolingi¹³

I cantastorie a Napoli, il teatro dei Pupi in Sicilia non sono che due tra gli esempi più illustri di tale contaminazione.

La figura di Rolando cambia, col tempo assume un'altra dimensione. Mentre nei testi precedentemente citati era una figura a piatto che rispondeva essenzialmente all'etica militare, ora affianca al coraggio e alla virtù in battaglia altre qualità. Si umanizza, nel linguaggio corrente si direbbe che acquista un'anima.

Le prime trasformazioni di un paladino possono rinvenirsi nel *Brito di Bretagna* di Antonio Pucci:

I' priego Cristo padre onnipotente,
che per li peccator volle morire,
che mi conceda grazia nella mente
ch'i' possa chiara mia volontà dire.
E priego, voi signori e buona gente,
che con effetto mi deggiate udire,
ch'io vi dirò d'una canzon novella,
che forse mai non l'odiste sì bella.

Leggendo un giorno del tempo passato
un libro che mi par degli altri il fiore,
trovai ch'un cavalier innamorato
fe' molte cose per amore;
ond'io, a ciò che sia ammaestrato
della prodezza sua ogni amadore,
dirò di quel baron senza magagna

¹³ Delcorno Branca 1974; citato da Guglielmino-Grosser 1992: 129

che fu chiamato Britto di Brettagna.¹⁴

In questa introduzione si possono ravvisare le tre parti, che corrispondono agli elementi tradizionali dell'apertura di un poema,¹⁵ e cioè proposizione, invocazione e dedica.

Nella prima parte (1-4) vi è infatti «un'invocazione che il poeta rivolge a Cristo perché lo assista nella composizione»; è la traduzione in termini cristiani dell'invocazione alla Musa che usavano i poeti epici antichi e si ritrova in molti altri «cantari»¹⁶; Nella seconda (vv. 5-8) vi è un «invito ad ascoltare rivolto al pubblico, che il poeta si immagina composto di ogni classe sociale (signori e buona gente) e che tratta con confidenza come se lo avesse sotto gli occhi (il testo è destinato alla recitazione sulla scena)»;¹⁷ nella terza (vv. 9-16) infine si trova «l'esposizione dell'argomento, con riferimento al libro da cui è tratto: i poeti cavallereschi non inventavano mai di sana pianta, ma rielaboravano materiali tradizionali.»¹⁸

Al centro del testo c'è sempre un paladino, ma su di lui ora il poeta ironizza liberamente, strizzando l'occhio al lettore, cosa impensabile fino a poco tempo prima. Compagno il tema dell'amore e il gioco della poesia nella poesia; l'autore dichiara di aver letto un libro «che par degli altri il fiore» e di aver da questo tratto materia per la sua narrazione. Alterazione del protagonista, finzione nella finzione, ironia: ci sono ormai tutti gli elementi propri di una narrazione moderna.

PULCI

Un altro passo avanti decisivo nei confronti della figura tradizionale del paladino viene compiuta da Pulci, il quale nel 1478 e successivamente nel 1483 pubblica il *Morgante Maggiore*, poema cavalleresco, che sostanzialmente si pone come versione caricaturale dei cantari tradizionali. Pulci riprende la materia romanzesca e cavalleresca dei poemi narrativi franco-veneti con intenti dissacratori; da qui la scelta della narrativa in ottave nella Toscana del Quattrocento e i prestiti linguistici provenienti dalla culinaria, dalla medicina,

¹⁴ Antonio Pucci: *Britto di Brettagna Introduzione* tratto da *Poeti minori del Trecento* a cura di N. Sapegno, Milano - Napoli, Ricciardi, 1952, citato da Armellini/Colombo 1987.

¹⁵ Armellini/Colombo 1987.

¹⁶ *Ivi; ibid.*

¹⁷ *Ivi; ibid.*

¹⁸ *Ivi; ibid.*

dal linguaggio delle arti e dei mestieri che connotano il testo in senso burchiellesco e parodistico.

Egli rifà quindi un Orlando analogo a «uno dei tanti che circolavano negli ambienti borghesi fiorentini»¹⁹ secondo un gusto della trasformazione suo caratteristico per cui la magia appare come chiave segreta del mondo, mentre a livello formale si può notare quel «gusto per la sperimentazione letteraria»²⁰ tipico dell'ambiente di Lorenzo il Magnifico.

Il risultato consiste in «una poesia dinamica, inventiva sia sul piano linguistico che degli intrecci che del personaggio».²¹

Il filone comico avrà un seguito nel poema picaresco di Teofilo Folengo che nella seconda metà del sedicesimo secolo scrive il *Baldus*, un poema in latino maccheronico, cioè volontariamente alterato nelle sue strutture sintattiche e lessicali.

BOIARDO

Il passo definitivo viene comunque compiuto da un poeta padano, Matteo Maria Boiardo, il quale si propone di fondere i due cicli – quello bretone e quello carolingio – in un unico grande poema che celebri le virtù del paladino Orlando, nonché il suo amore per la bellissima Angelica, figlia del re del Catai.

A questo punto il dado è tratto e Orlando o Rolando che dir si voglia non possono più sottrarsi ad una umanizzazione che li rende senz'altro meno eroici, ma più simpatici e adatti alla circolazione in un ambiente quale quello curtense e ferrarese.

Signori e cavallier che ve adunati
Per odir cose dilettose e nove,
State attenti e quieti ed ascoltati
La bella istoria che 'l mio canto muove;
E vedrete i gesti smisurati,
l'alta fatica e le mirabil prove
Che fece il franco Orlando per amore
Nel tempo del re Carlo imperatore.²²

In questa prima ottava Boiardo annuncia la fusione dei due cicli come cosa fatta. I seguenti versi:

¹⁹ Alberto Asor Rosa 1978.

²⁰ *Ivi*; *ibid.*

²¹ *Ivi*; *ibid.*

²² M. Boiardo: *Orlando innamorato* (I, 1-8)

E vedrete i gesti smisurati,
l'alta fatica e le mirabil prove
che fece il franco Orlando per amore

lo collocano già al di fuori del contesto e delle motivazioni per cui è nato.

Anche qui il riferimento ai lettori, seppure in tono meno scherzoso del precedente è un invito a leggere il racconto come racconto senza pretese, per svagarsi e passare il tempo.

La storia di Boiardo è raccontata in un «emiliano illustre»²³ per cui viene immediatamente tradotta in una «buona lingua»²⁴ da Francesco Berni; quindi molti letterati italiani leggono l'Innamorato in questa versione rifatta e toscana.

Che cosa è avvenuto nell'ambiente curtense ferrarese tra la seconda metà del Quattrocento e la prima del Cinquecento? Vi è stata una doppia contaminazione.

Non c'è dubbio che la principale novità che Boiardo introduce è nel presentare un Orlando innamorato, a dispetto del casto Orlando della tradizione; ma, se la definitiva contaminazione dei due cicli – iniziata a opera di cantari anonimi nel Quattrocento – è stata la operazione più ardita, non meno importante è stato il progressivo assorbimento della tradizione popolare da parte di quella colta, operata nella corte ferrarese.

La narrazione di Boiardo si ferma all'innamoramento di Orlando per Angelica; da qui Ariosto riprende la «dilettosa storia», apponendovi una «gionta»:

Le donne, i cavellier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramente lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta né in prosa mai né in rima:
che per amor venne furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;

²³ *Enciclopedia della letteratura* 1997: 133

²⁴ *Calvino* 1970: *Presentazione*, XIII

se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.

Piacciavi, generosa Erculea prole,
ornamento e splendor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo che vuole
e darvi può l'umil servo vostro.
Quel ch'io vi debbo, posso di parole
pagare in parte, e d'opera d'inchiostro;
né che poco io vi dia da imputar sono;
che quanto io posso dar, tutto vi dono.

Voi sentirete fra i più degni eroi,
che nominar con laude m'apparecchio,
ricordar quel ruggier, che fu di voi
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.
L'alto valore e' chiari gesti suoi
vi farà udir, se voi mi date orecchio,
e vostri alti pensier cedino un poco,
sì che tra lor miei versi abbiano loco.

Le prime ottave rispettano del tutto lo schema dell'epica tradizionale. Però, se la divisione è quella classica di: proposizione (ottave 1-2), invocazione (ottava 3) dedica (ottava 4) già indicate come caratteristica del poema epico, l'invocazione è rivolta non più alla Musa, ma alla donna amata e ha, contrariamente a tutta la tradizione precedente (dai cantari sino all'*Orlando Innamorato*) un tono ironico, in quanto coinvolge direttamente l'autore, che estende anche a sé – come già al suo personaggio principale – la legge irrazionale dell'amore, e vi sottomette il suo stesso ingegno.²⁵

Inoltre viene qui presentato anche il paladino comprimario, cioè Ruggiero che anche in altri poemi era stato presentato come progenitore della dinastia estense.

Compaiono quindi già nelle prime strofe i tre nuclei del poema: l'azione epica²⁶ quella sentimentale²⁷ e quella celebrativa²⁸ attorno a cui ruota il romanzo.

²⁵ Segre 1992: 239.

²⁶ Segre 1992: 235.

²⁷ *Ivi*; *ibid.*

²⁸ *Ivi*; *ibid.*

Nelle ottave che seguono (5-9) Ariosto riepiloga le vicende di Orlando innamorato:

Orlando, che gran tempo innamorato
fu della bella Angelica, e per lei
in India, in Media, in Tartaria lasciato
avea infiniti et immortal trofei,
in Ponente con essa era tornato,
dove sotto i gran monti Pirenei
con la gente di Francia e di Lamagna
re Carlo era attendato alla campagna.

per far al re Marsilio e al re Agramante
battersi ancor del folle ardir la guancia,
d'aver condotto, l'un d'Africa quante
genti eran atte a portar spada e lancia;
l'altro, d'aver spinta la Spagna inante
a destruzion del bel regno di Francia.
E così Orlando arrivò quivi a punto:
ma tosto si pentì d'esservi giunto;

che vi fu tolta la sua donna poi:
ecco il giudizio uman come spesso erra!
Quella che dagli esperii ai liti eoi
avea difesa con sì lunga guerra,
or tolta gli è fra tanti amici suoi
senza spada adoprar nella sua terra.
Il savio imperator, ch'estinguer volse
un grave incendio, fu che gli la tolse.

Nata pochi dì innanzi era una gara
tra il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo;
ch'entrambi aveano per bellezza rara
d'amoroso desio l'animo caldo.
Carlo che non avea tal lite cara,
che gli rendea l'aiuto lor men saldo,
questa donzella, che la causa n'era,
tolse, e diè in mano al duca di Baviera;

in premio promettendola a qual d'essi
ch'in quel conflitto, in quella gran giornata,
degli infideli più copia uccidessi,
e di sua men prestassi opera più grata.
Contrari ai voti poi furo i successi;

ch'in fuga andò la gente battezzata,
e con molti altri fu 'l duca prigionio,
e restò abbandonato il padiglione.

e riprende la narrazione dal punto in cui Boiardo l'aveva abbandonata, cioè quando dopo la zuffa tra i paladini Orlando e Rinaldo Re Carlo decide di lasciare Angelica nelle mani del duca Namò di Baviera.

Il resto del racconto è storia nota: Angelica che fuggendo, beve alla fontana dell'amore e si innamora di Rinaldo, il quale, avendo bevuto alla fontana dell'odio, non vuole saperne di lei; lei, che rifugiata nella fortezza di Albracà assediata da Agricane, si fa difendere da Orlando.²⁹

Ancora, Angelica che incontra Medoro, giunto in luogo imprecisato ferito dopo un aspro combattimento. Angelica che si rifugia con lui in una casa di pastori nel bosco, lo cura e se innamora; Orlando, che, saputo dell'innamoramento di Angelica, dopo essersi stracciato armi e vestiti, va a zig zag per fiumi e per selve irricognoscibile.

Di nuovo Angelica che si trova di fronte Orlando in tale posizione, non lo riconosce. Come potrebbe del resto Angelica riconoscere in quel pazzo, il nobile paladino? Grazie all'anello magico che possiede si dà alla fuga. Orlando è pazzo da tre mesi quando Astolfo viene chiamato da Dio per andare sulla luna e riprendergli il senno; dopo molto sforzi e l'intervento di cinque paladini, alla fine rinsavisce.

Col rinsavimento di Orlando e il matrimonio tra Ruggiero e Bradamante il racconto finisce. A questo punto, Ariosto ha esaurito le due vicende che gli stavano a cuore: l'innamoramento-pazzia-rinsavimento di Orlando e la celebrazione del matrimonio tra Ruggiero e Bradamante, da cui nascerà la nobile dinastia estense.

Nel contesto della guerra tra l'esercito di Carlo Magno e quello di Agramante in Francia, altri intrecci – le discordie nel campo degli Arabi, la resa dei conti tra il fior fiore dei guerrieri, ecc. – si mescolano liberamente alle vicende principali di Rolando e Ruggero e dei personaggi che ruotano intorno ad essi, in un poema dal ritmo cinematografico e affascinante in cui gli eroi « ... benché sempre riconoscibili non sono mai personaggi a tutto tondo»³⁰ poiché è «il vario movimento delle energie vitali che sta a cuore»³¹ all'Ariosto.

Anche nell'opera di Boiardo, i paladini antichi che vanno da un capo all'altro del mondo conosciuto sono spinti dall'amore, ma nel *Furioso* c'è una

²⁹ Calvino 1970: *Presentazione*, XIV.

³⁰ Calvino 1970: *Presentazione*, XIX.

³¹ *Ivi*; *ibid.*

considerazione più intensa di esso e la follia viene considerata in chiave positiva, analoga alla nozione erasmiana di *quidam stultis mentis error*.³²

Il motore delle azioni dei paladini è Angelica che fa innamorare di sé tutti i cavalieri. Le situazioni sono in continua trasformazione e questa è una rivoluzione rispetto al poema epico, la cui struttura è statica, le azioni unitarie studiate per un unico protagonista o un'azione principale che raccorda tutti i personaggi. Nell'*Orlando furioso* ci sono molte azioni e molti protagonisti; ciò che crea unità è il dinamismo che abbatte i limiti di un protagonista invadente o di un'azione preponderante. Ariosto veicola nelle trame antiche la visione della vita del Rinascimento, e le attualizza. Nel romanzo, c'è una proposta morale espressa in immagini fantastiche che sono simboli di condizioni di vita.

Il bisogno di libertà, ad esempio, è rappresentato dal castello del mago Atlante, un povero e ridicolo vecchio che tenta di salvare Ruggiero dalla morte sicura che incontrerà se sposerà Bradamante, la donna-guerriero.

Atlante e Bradamante lotteranno fra loro in un duello che si rivela come un gioco di illusioni. Vincendo, la donna libera Ruggiero e gli altri paladini tenuti prigionieri nel castello, pieno di ogni lusso e comodità, che ha privato loro del bene supremo della libertà, rendendoli infelici.

Tra i valori del mondo medievale, Ariosto non vuole riproporre i soliti né mostra rimpianto nei confronti di quella cultura come Boiardo. Rispetta il mondo degli eroi antichi, ma è distaccato, non lo disprezza; è solo consapevole che quel sistema non è riproponibile ed applicabile alla sua epoca. Il distacco è attuato con l'utilizzo continuo dell'ironia.

Non a caso l'*Orlando furioso* è stato definito come «poema del movimento»³³ e l'ottava è la «misura di questo spazio»³⁴ mentre il canto «non ha limiti di lunghezza».³⁵ Vi è «discontinuità»³⁶ nel ritmo; l'ottava ariostesca, composta di sei versi a rime alterne e un distico finale a rima baciata ottiene un effetto di anticlimax³⁷ e di andamento narrativo per la cui singolarità Ariosto rimarrà famoso.

³² Erasmo da Rotterdam: *Elogio della follia*.

³³ *Ivi*; *Presentazione*, XXIV.

³⁴ *Ivi*; *ibid.*

³⁵ *Ivi*; *ibid.*

³⁶ Calvino 1970: *Presentazione* XXV.

³⁷ Calvino 1970: *Presentazione* XXV.

LE FONTI LATINE DI LUDOVICO

Un discorso a parte meriterebbero le fonti latine di Ariosto. Egli era, infatti, come la maggior parte dei suoi contemporanei, nutrito di cultura classica. Se ciò traspare anche in altre opere, nell'*Orlando furioso* diventa evidentissimo, così come la libertà compositiva nell'utilizzo delle fonti denota la confidenza che aveva con esse il nostro autore.

Valga per tutti l'episodio di Cloridano e Medoro,³⁸ dove i due giovani amici, nel tentativo di dar sepoltura al corpo del loro re, finiscono per cadere vittime di un'imboscata, ricalcando pari pari l'episodio di Eurialo e Niso³⁹ Ariosto qui fa leva su *topoi* noti: il *dulce et decorum est pro patria mori*, la giovinezza spenta anzi tempo, l'amicizia virile come valore supremo, ma decide di inserire una *variatio* e di far sopravvivere Medoro, che, da semplice fante, riuscirà a spuntarla con Angelica e a farla innamorare in disprezzo delle convenzioni sociali e dei famosi paladini «quasi» morti d'amore per lei.

Altri episodi in cui è evidente l'utilizzo del *topos* classico: l'abbandono di Olimpia da parte di Bireno,⁴⁰ l'agnizione di Ruggiero e Marfisa che si riconoscono fratelli,⁴¹ le incatenate nell'isola del pianto⁴², per non parlare dei vari giardini, che sono libere trasposizioni di *loca amoena* con primavere eterne, boschetti rigogliosi, fontane e ninfe.

Testi importantissimi per Ludovico sono le *Metamorfosi* di Ovidio, Orazio, la *Tebaide* di Stazio,⁴³ e un discorso analogo potrebbe farsi per Dante, che viene largamente utilizzato come deposito d'immagini dal poeta, quando Astolfo va sulla luna⁴⁴ e in altri episodi minori, mentre il ruolo di Virgilio viene assunto da San Giovanni Battista.

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vani desideri sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giù perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.⁴⁵

³⁸ *O.F.* cc. XVIII-XIX.

³⁹ *Aen.* IX, 176 e segg.

⁴⁰ *O.F.* c. XI, ottave 33-81.

⁴¹ *O.F.* c. XXXVI ottave 11-59.

⁴² *O.F.* c. XI, 32-45.

⁴³ *O.F.* c. X, vv. 347 e segg., che ricompare nell'episodio di *Opleo e Dimante*.

⁴⁴ *O.F.* c. XXIII, ottave 103-136.

⁴⁵ *O.F.* c. XXXIV, ottava 75.

FERRARA

Ariosto fece di Ferrara la propria città, per vari motivi, primo tra i quali dopo il 1513 perché qui risiedeva Alessandra Benucci, alla quale rimase legato fino alla morte. Il suo rapporto con la corte fu alquanto spinoso, poiché egli ne riconosceva i vizi e li identificava con quelli tipici della società del suo tempo.

Scrive Caretti nel suo libro *Ariosto e Tasso*:⁴⁶

Ferrara fu prima di tutto per l'Ariosto la città a cui egli non era approdato di lontano, come un ospite illustre, e desideroso di gloria, ma nella quale si era trovato a vivere, a crescere la famiglia come libero cittadino. A questa città egli ha sempre guardato con occhio intenerito, ma nello stesso tempo disincantato senza illusioni eccessive e perciò appunto con pacato ed equilibrato affetto. La corte non è mai stata per lui il luogo ideale dove l'opera sua dovesse splendere della luce più vivida ed egli essere incoronato come un giovanetto eroe. Di essa conosceva profondamente vizi e virtù, durezza anche crudeli e gesti altamente virili. Con quella corte tanto ancora potente e temuta, energica e vitale egli tenne perciò un comportamento schiettamente realistico e accortamente misurato. Nella sua concreta mescolanza di bene e di male, ma soprattutto nel ritmo attivo della sua vita rigogliosa, nella sua robusta struttura, egli scorgeva un frammento interamente disponibile per la sua acuta osservazione, del grande e vasto mondo, un'immagine precisa e definita dell'umanità a lui contemporanea.

Il giudizio di Lanfranco Caretti è, come si dice oggi, del tutto decontestualizzato.

Le società territoriali dei secoli XV e XVI, se si vogliono comprendere nella loro natura, nella loro organizzazione e nel loro funzionamento, non si possono giudicare mediante distinzioni fondate sulla contrapposizione di classe ovvero con il criterio teleologico della lotta per la libertà.

Le società medievali, quelle rinascimentali e in parte anche le successive, erano composte da vari poli egemonici nazionali ed internazionali (papato, impero, stati generali, comuni, corporazioni e servi della gleba), tutte moderatamente competitive tra di loro, dove, di volta in volta, le organizzazioni più forti (che quasi sempre erano il papato e l'impero) avevano la meglio sulle altre che dovevano sottostare.

⁴⁶ Caretti 1984.

Che i servi della gleba, prevalenti per numero e per indigenza, potessero entrare in competizione coi poteri istituzionali che ho indicato è del tutto da escludere.

La vita nella marca e quindi nel ducato estense si svolgeva nella contraddizione tra tali poli, nel perpetuo bisogno finanziario della dinastia estense, generata anche dalla sua dimensione (per l'epoca) e stretta com'era tra le pretese papali che ne rivendicavano il dominio per proiettare il potere temporale verso nord, la grande potenza dell'epoca, Venezia, che, dopo la vittoriosa guerra del sale e nella crisi del dominio del mare, rivolgeva la sua attenzione ai domini terrestri.

La grandezza della società estense, tra queste difficoltà, fu quella di aver suscitato e richiamato in Ferrara i più grandi letterati, filosofi, artisti dei secoli XV e XVI.

Chi non apparteneva alla categoria dei servi della gleba o non si acconciava al piccolo artigianato o a modesti mestieri, e aveva le relazioni e le committenze adatte, si dedicava al servizio degli estensi o al servizio della chiesa.

La centralità dello stato estense, la grande politica di immagine che i duchi svolsero, l'investimento di notevoli risorse alimentarono l'università, la produzione artistica e teatrale, la musica, ecc.

Ariosto fu al centro di questo grande crogiuolo, adattandosi a quelle funzioni che la modestia e la miseria del suo casato gli imposero, obbligandolo ad assumere funzioni che in parte rifiutò (l'Ungheria) e in parte dovette accettare (la Garfagnana), flirtando, com'era inevitabile con tutti i potenti dell'epoca.

Dalla Chiesa ebbe nomina e prebenda di terziario francescano, dalla corte ebbe i maggiori favori e gli stipendi migliori con cui aggiustò la disastrosa economia familiare e alla fine sistemarsi la casetta di contrada Mirasole *parva sed apta mihi* – secondo le sue parole.

A Ferrara erano di gran voga, dal tempo del Boiardo e ancora da prima, le letture poetiche e grandi passi dell'*Orlando* prima ancora di essere pubblicati, furono letti alla corte.

Una delle funzioni curtensi principali dell'Ariosto fu l'allestimento e la cura degli spettacoli teatrali che egli, come regista e arrangiatore di testi, curò per alcuni decenni, essendo a contatto con tutti gli «intellettuali» – chiamiamoli così – residenti o di passaggio a Ferrara.

Ferrara fu inoltre una delle corti rinascimentali dove durante i secoli XV e XVI fu più attiva la discussione sui generi letterari e la loro definizione, e moltissimi furono i trattati prodotti *in loco* su questo tema; brani estesi della *Poetica* di Aristotele dovettero circolare negli ambienti colti prima che tale

testo fosse riportato alla luce nella sua interezza (1525) e questo non può essere privo di conseguenze anche nell'elaborazione del *Furioso*.⁴⁷

Questo grande movimento, rielaborato con le culture tradizionali, con le notizie che pervenivano da ogni dove (dall'Oriente, alle imprese con gli spagnoli e con i portoghesi, dai viaggi americani, ecc.) fino alla grande elaborazione pittorica e architettonica, costituirono tutti insieme quel crogiuolo che, per taluni autori, si forma in modo inconsapevole e che si può anatomizzare isolando singoli apporti e componenti che tuttavia non spiegano la sintesi dell'insieme.

CONCLUSIONI

Nel suo famosissimo libro sulla civiltà italiana nel Rinascimento ora reperibile in rete,⁴⁸ Burckhardt si chiede: come mai l'Italia e anche il resto d'Europa non hanno prodotto un altro Shakespeare? Perché Shakespeare è stato prodotto dalla civiltà elisabettiana e non da altre? Ma soprattutto perché la cultura italiana dell'epoca, alla quale Burckhardt riconosce il merito di essersi liberata da ogni traccia di fanatismo religioso e dal dogmatismo, non ha creato opere teatrali di analoga innovatività?

Naturalmente non c'è una sola risposta a questa domanda, né noi ci sogneremmo di cercarla.

Alla fine del IV capitolo⁴⁹ del suo libro Burckhardt cita l'epica – con Ariosto in prima fila – come il genere dove maggiormente si è espressa la vitalità creativa della cultura rinascimentale italiana, per cui, facendo il verso a Burckhardt, verrebbe quasi spontaneo chiedersi: perché Ariosto è stato prodotto dalla cultura italiana e non da altre?

In questo breve testo ho provato a identificare alcune fonti che Ariosto utilizzò per la sua opera, che – lo ricordo alla fine – fu l'opera di tutta una vita. È più difficile dire perché proprio Ferrara, fu tra le varie corti italiane il crogiuolo di tale elaborazione, divenendo in qualche modo la «capitale» della poesia epica⁵⁰: se da un lato la famiglia estense promosse l'esaltazione delle proprie origini attraverso il racconto di origini mitologiche – secondo un *cliché*

⁴⁷ Intervento di Daniel Javitch: «The Rise of Genre Specific Poetics in the Sixteenth Century» in The Oslo Symposium on Aristotelian Poetics, Sabato, 27/5/2000

⁴⁸ Burckhardt 1878.

⁴⁹ *The Civilization of the Renaissance in Italy* translated by S.G.C. Middlemore, 1878. Part 4: *The Discovery of the world and of the man*, pp.6-8. Reperibile presso <http://www.boisestate.edu/courses>

⁵⁰ Calvino 1970: *Presentazione*, XVI.

dell'epoca – ciò non spiega i motivi per cui i racconti dei paladini sopravvissero più a lungo qui che altrove come deposito dell'immaginario collettivo, se addirittura alla fine del secolo scorso c'erano cantastorie che giravano le campagne raccontando brani di poemi cavallereschi imparati a memoria.

Neanche la tradizione teatrale caratteristica dell'Emilia e della Romagna estense, che ha favorito il diffondersi di questo genere letterario, può da sola spiegarne la longevità.

Inoltre, se, alla fine, tale diffusione appare legata all'oralità, ricorre a testi che furono composti in ambiente curtense tra i secoli XV e XVI come trascrizioni di precedenti racconti e quindi in quest'area regionale il perdurare di tale fenomeno si manifesta come tradizione poetica di lunga durata, caratterizzata da persistenza del genere e eccezionale vitalità nell'utilizzo.

Tutti i motivi che sopra ho indicato, così come la collocazione geografica e politica di Ferrara, non sono che spiegazioni parziali di tale fenomeno.

Solo creando tra di esse interrelazioni dinamiche è possibile individuare l'*humus* nel quale il romanzo cavalleresco è stato assorbito, metabolizzato e ha infine trovato in Ariosto un rappresentante che, mantenendone fisse alcune caratteristiche, ne ha mutato profondamente i significati, e in tale veste lo ha consegnato ai lettori; in realtà ogni autore, così come ogni testo significativo è il prodotto di fattori diversi che si combinano tra loro in un dato momento.

Come in chimica la miscelazione dei vari elementi e delle varie pratiche di elaborazione danno luogo ad un nuovo prodotto sintetico che ha caratteristiche fisiche e chimiche diverse dagli elementi che lo compongono, altrettanto si può dire del *Furioso*.

Con il distacco che cinquecento anni fluiti sotto i ponti consente, vorrei concludere con quattro argomenti provocatori, che forse aprono un'altra finestra per la comprensione odierna di quello che fu:

- I. l'epoca dell'Ariosto e del fulgore della poesia cavalleresca assomiglia molto alla nostra: tempo di passaggio, di insicurezza, di sguardi rivolti al passato, di timore per un futuro imprevedibile e, in parte, inesplicabile. Come del tempo dopo Ariosto, si può dire che fu tanto diverso da quello di prima, altrettanto si può dire del nostro;
- II. l'ideale cavalleresco fu la quintessenza di un grande mito; con le debite proporzioni, si può richiamare il mito del Far West americano, che idealizza un tempo di violenze, rapine, di stupri, di latrocinii, non peggiore dei decenni a cavallo del 1500;

- III. così come la donna era mitizzata e idealizzata, idealizzata nel mito fu l'epoca del feudalesimo e di Carlo Magno: con il vanto di una nuova organizzazione che non sopravvisse al suo inventore, fu tempo di massacri, di cialtroneria, di cannibalizzazione.
- IV. le società del Rinascimento – dice sempre Burkhardt – furono una specie di canto del cigno di mercanti e banchieri italiani che, rovinati e cacciati dalle grandi potenze europee si ripiegarono nel culto della bellezza e le cento belle città italiane si può dire furono i loro mausolei.

Avvertenza finale ai lettori: attenzione all'idealizzazione e ai miti, rendetevi conto di ciò che li ha generati. Ciò non vi impedirà di amarli, come avviene a volte anche con i cattivi soggetti.

Per concludere in tema, forse va ripensato con meno supponenza il vecchio Croce, che attribuiva all'arte effetto di *catarsi* – cioè innalzamento, purificazione, riscatto.

È un giudizio che farebbe gridare la critica positivista e marxista all'*evasione*, cioè un tentativo per sfuggire ai problemi del mondo.

Si può sospettare che, rispetto alla durezza della vita, la *catarsi* sia una metafora laica del processo di salvezza ebraico-cristiano: inferno, purgatorio, paradiso.

Sia come sia, la lettura di questi testi e dell'*Orlando furioso* in particolare, produce benessere interiore e gioia di vivere. E questo potrebbe bastare per somministrarli e assumerli in toniche dosi.

Dedico questo articolo a mio padre Gabriele e ferrarese.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Ariosto, L. 1971: *Orlando furioso*, con presentazione di Lanfranco Caretti, Torino: Einaudi, 2^a ed.
- Asor Rosa, A. 1978: *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Firenze: La Nuova Italia.
- Boiardo, M. M. 1995: *Orlando innamorato*, Torino: Einaudi.
- Branca, D. Delcorno 1974: *Il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Sansoni.
- Burckhardt, J. 1878: *The Civilization of the Renaissance in Italy*, translated by S.G.C. Middlemor, reperibile in rete al seguente indirizzo: <http://www.boisestate.edu/courses>.

Calvino, I. 1975: *Orlando furioso* (raccontato da), Torino: Einaudi.

Caretti, L. 1984: *Ariosto e Tasso*, Torino: Einaudi, 2^a ed.

Enciclopedia della letteratura, Bologna: Garzanti 3^a ed. 1997.

Klem, L. 1999: «Kong Karl og paladinerne, set i det brudte lys fra italiensk renæssance», *Romansk Forum*, n. 10, pp. 123-147. Oslo: Klassisk og romansk institutt.

Scalia, Gianni: *Prefazione a Lettere dalla Garfagnana*, Cappelli editore, 1977, pp.15-26.

ANTOLOGIE DI CONSULTAZIONE

Armellini, G. e Colombo, A. 1987: *Dalla parte del lettore*, Bologna: Zanichelli, 1^a ed.

Guglielmino, S. e Grosser, H. 1996: *Il sistema letterario*, Voll. I-V, 5^a ed. Firenze: Principato; le citazioni provengono dal vol. I.

Segre, C. e Martignoni, C. 1992: *Testi nella storia*, Voll. I-IV, Milano: Bruno Mondadori; le citazioni provengono dal vol. II.